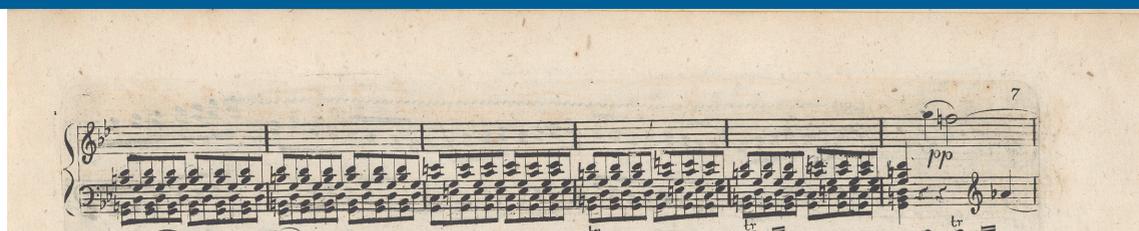
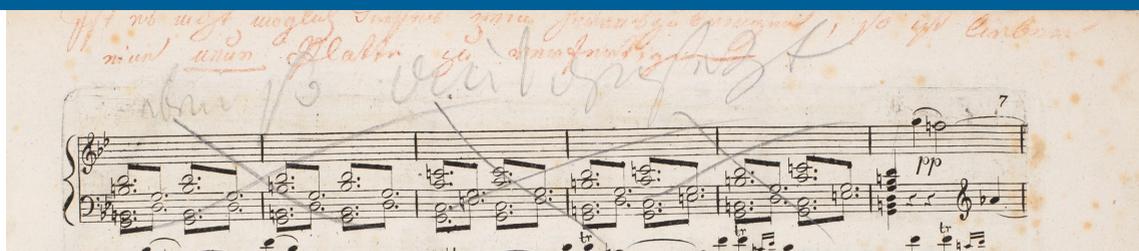


EDITION ZWISCHEN KOMPONIST UND VERLEGER



Herausgegeben von
Kathrin Kirsch und Armin Raab

Olms

Kathrin Kirsch und Armin Raab (Hrsg.)
Edition zwischen Komponist und Verleger

Studien und Materialien
zur Musikwissenschaft
Band 119

Kathrin Kirsch und Armin Raab (Hrsg.)
Edition zwischen Komponist und Verleger



Georg Olms Verlag
Baden-Baden

2023

Kathrin Kirsch und Armin Raab (Hrsg.)

Edition zwischen Komponist und Verleger

Symposion der
Fachgruppe Freie Forschungsinstitute
in der Gesellschaft für Musikforschung
in Kassel 2017



Georg Olms Verlag
Baden-Baden

2023

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung

Umschlagabbildung:

Klaviertrio B-Dur op. 97, Klavierstimme, S. 6f. (1. Satz, T. 136-142). Originalausgabe Steiner, Plattennummer 2582.

a: Probeabzug (CH-CObodmer, B-29-7).

Die Bleistifteintragungen zur Auflösung der Abkürzungen stammen von Beethoven, die Einträge mit Rötel von Tobias Haslinger.

b: Die gleichen Takte in einem Verkaufsexemplar

(D-BNba, Sammlung H. C. Bodmer, HCB C Md 29) nach Umsetzung der Korrekturen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2023

© Die Autor:innen

Publiziert von

Georg Olms Verlag – ein Verlag in der
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3-5 | 76530 Baden-Baden
www.olms.de

Umschlaggestaltung: Barbara Gutjahr, Hamburg
Satz: satz&sonders GmbH, Dülmen

Gesamtherstellung:

Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3-5 | 76530 Baden-Baden

ISBN (Print): 978-3-487-16244-7

ISBN (ePDF): 978-3-487-42410-1

DOI: <https://doi.org/10.5771/9783487424101>



Onlineversion
Nomos eLibrary



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung
– Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

Inhalt

Vorwort	7
<i>Armin Raab</i>	
Aktive und passive Autorisation – Haydn und seine Verleger	9
<i>Ulrich Leisinger</i>	
Vom Autograph zum Breitkopf'schen Typendruck. Johann Christoph Friedrich Bachs <i>Sechs leichte Sonaten</i> (Leipzig 1785)	29
<i>Jens Dufner</i>	
Beethoven als Korrekturleser bei der Drucklegung seiner Werke	49
<i>Timo Evers</i>	
Zwischen Komponist, Kopist, Verleger und Herausgeber. Paratexte in Robert Schumanns Klavierwerken als Herausforderung historisch-kritischen Edierens	75
<i>Kathrin Kirsch</i>	
(Fast) Alle oder keine. Zur Neu-Edition der Streichquintette und des Klarinettenquintetts von Brahms bei unterschiedlicher Überlieferung von Druckkorrekturquellen	97
<i>Andreas Pernpeintner und Stefan Schenk</i>	
Richard Strauss. Ein junger Komponist in Interaktion mit seinen Verlegern	119
<i>Stefan König</i>	
„... daß ja nichts überladen wird“. Max Reger, seine Verleger und die Vortragsanweisungen	129
<i>Frank Reinisch</i>	
„Prae-Edition“, „Inter-Edition“, „In-spe-Edition“. Hans Zenders Komposition ; <i>O cristalina . . . !</i> (2012 ff) in den unterschiedlichen Veröffentlichungsformen seines Verlags Breitkopf & Härtel	153

Doi-Nummern

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB)

Gesamtband:

<https://doi.org/10.25366/2023.2>

Vorwort:

<https://doi.org/10.25366/2023.3>

Aufsatz Armin Raab, Aktive und passive Autorisation:

<https://doi.org/10.25366/2023.4>

Aufsatz Ulrich Leisinger, Vom Autograph zum Breitkopf'schen Typendruck:

<https://doi.org/10.25366/2023.5>

Aufsatz Jens Dufner, Beethoven als Korrekturleser:

<https://doi.org/10.25366/2023.6>

Aufsatz Timo Evers, Zwischen Komponist, Kopist, Verleger und Herausgeber:

<https://doi.org/10.25366/2023.7>

Aufsatz Kathrin Kirsch, (Fast) Alle oder keine:

<https://doi.org/10.25366/2023.8>

Aufsatz Andreas Pernpeintner / Andreas Schenk, Richard Strauss:

<https://doi.org/10.25366/2023.9>

Aufsatz Stefan König, „... daß ja nichts überladen wird“:

<https://doi.org/10.25366/2023.10>

Aufsatz Frank Reinisch, „Prae-Edition“:

<https://doi.org/10.25366/2023.11>

Vorwort

Der vorliegende Band versammelt die Referate des Symposions *Edition zwischen Komponist und Verleger*, das am 29. September 2017 im Rahmen der Jahrestagung der *Gesellschaft für Musikforschung* von der *Fachgruppe Freie Forschungsinstitute* veranstaltet wurde. Das Thema des Symposiums schloss dabei an eines der Schwerpunktthemen der Jahrestagung an, das sich dem Musikverlagswesen insbesondere in seiner heutigen Funktion widmete.

Das Symposion näherte sich dem Thema aus zwei Perspektiven, einer historisch-vergleichenden und einer editorisch-pragmatischen. Dabei wurden auch solche Arbeitsschritte in Betracht gezogen, die in ihren materialen Spuren heute dem Autor eines Werks nicht unmittelbar zuzuordnen sind, wie z. B. die Arbeiten von Kopisten, Stechern bzw. Setzern, Lektoren und Verlagen. Deren Zusammenarbeit mit Komponistinnen und Komponisten und die (gewünschte oder unerwünschte) Bedeutung, die sie für die gedruckte Form musikalischer Werke hatten, wird in vielen neueren Editionen zunehmend in die Textkritik einbezogen, denn die Entstehung eines Werks ist nicht (oder zumindest nicht immer) mit der letzten autographen Niederschrift abgeschlossen, sondern wird im Zuge der Veröffentlichung und unter Mitwirkung der an diesem Prozess Beteiligten fortgeführt, indem das Werk nicht nur im Einzelfall vom Autor selbst noch kompositorisch verändert, sondern in paratextlichen Aspekten ausgearbeitet, eingerichtet und standardisiert wird. Wie weit diese Prozesse jeweils durch den Komponisten autorisiert, für unwichtig erachtet oder sogar gegen seine Intention vorgenommen wurden, ist dabei nicht immer leicht zu entscheiden. Ein Grund dafür ist, dass einschlägige Quellen nur selten erhalten sind. Korrekturabzüge und Korrekturlisten verloren ihre Relevanz nach Veröffentlichung des Werks und wurden nicht immer archiviert, sondern teils sogar gezielt vernichtet. Hinzu kommt, dass einige Verlagsarchive durch Kriegseinwirkungen vernichtet wurden. Deshalb ist die vergleichende Betrachtung der überlieferten Quellen und ihrer Kontexte von größter Bedeutung. Nur so lassen sich die wenigen bekannten Einzelfälle besser einordnen: Handelt es sich um verbreitete, typische Abläufe, sind sie historisch gebunden – oder liegt eine für den jeweiligen Komponisten spezifischen Situation vor? Auf Basis solcher Erfahrungen können weitere einschlägige Quellen leichter erkannt oder neu aufgefunden werden.

Über die ‚critique génétique‘ hinaus, die die Schreib- und Kompositionsprozesse selbst in den Blick nimmt, sind solche Untersuchungen für die editorischen Vorhaben von größtem Interesse. Die konkreten Korrekturprozesse zeigen im Einzelfall kompositorische Arbeit und redaktionelle Verbesserungen noch in der späten Werkentstehungsphase und relativieren dadurch das Gewicht autographischer Quellen. Sie helfen, die Validität von Musikdrucken allgemein im jeweiligen historischen Umfeld bestimmter wirtschaftlicher, rechtlicher und technischer Bedingungen zu bewerten und so die Relevanz der dort auftretenden Lesarten für die jeweilige Edition festzustellen.

Gegenüber dem Programm des Symposions wird die Publikation um drei Beiträge erweitert, ein Beitrag entfiel. In dem Band finden sich so nun Darstellungen von Korrekturvorgängen und editorischen Lösungen zu Werken des 18. bis 20. Jahrhunderts von Joseph Haydn, Johann Christoph Friedrich Bach, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, Johannes Brahms, Richard Strauß, Max Reger und Hans Zender.

Die Durchführung der Tagung wurde nur möglich, weil die Reisekosten der Vortragenden fast durchweg von den einzelnen Gesamtausgabenprojekten getragen wurden; in einem kleineren Umfang wurden dazu Differenzbeträge aus den Finanzen der *Fachgruppe Freie Forschungsinstitute* beglichen. Die Publikation des Bandes im Druck und digital (Open Access) wurde ermöglicht durch eine großzügige Druckkostenbeihilfe der Fritz Thyssen Stiftung, der wir dafür zu großem Dank verpflichtet sind. Herzlich danken möchten wir auch den Hilfskräften Yvonne Schink, M. A., und Anna-Lena Bach, M. A., die uns bei der Redaktion in unterschiedlichen Phasen unterstützt haben. Dr. Doris Wendt vom Verlag Olms danken wir herzlich für das hilfreiche Lektorat und die vielfältige Unterstützung bei der Umsetzung dieses Projekts.

Kiel und Köln, im Winter 2022
Kathrin Kirsch und Armin Raab

Aktive und passive Autorisation – Haydn und seine Verleger

Armin Raab

Der Verleger ist der natürliche Feind des Komponisten und folglich der natürliche Feind des sich mit dem Komponisten identifizierenden Editors – so jedenfalls könnte einem der traditionelle Blickwinkel der Haydn-Philologie erscheinen. (Wobei selbstverständlich nicht etwa die heutigen Verleger der Gesamtausgaben-Großprojekte gemeint sein sollen!)

Waren es doch die Verleger, die schon zu Haydns Lebzeiten aus merkantilem Interesse viele Fehlzuschreibungen in die Welt gesetzt haben – mit teils weitreichenden Folgen. Etwa wenn Antoine Bailleux 1777 in Paris die heute als „Opus 3“ bekannte Sechsergruppe von Streichquartetten (Hob. III: 13–18) unter Haydns Namen veröffentlichte, und zwar offensichtlich wider besseren Wissens, da er doch bei zwei Quartetten den Namen des (vermutlich wahren) Komponisten Roman Hofstetter auf den Druckplatten zu „Haydn“ ändern ließ.¹ Ein anderer in Paris tätiger Verleger, ausgerechnet Haydns ehemaliger Schüler Ignaz Pleyel, sorgte dann dafür, dass Bailleux' Fehlzuschreibung kanonisiert wurde, indem er die sechs Quartette 1801 in seine Sammlung der *Collection complete des quatuors d'Haydn* aufnahm – und überdies im Inhaltsverzeichnis fälschlich angab, Haydn habe dieses durchgesehen und damit autorisiert („Catalogue thématique de tous les quatuors d'Haydn, avoués par l'Auteur“).² Pleyels Entscheidung wirkt sich bis heute aus, da besonders die beliebte „Serenade“ (so der erst Mitte des 19. Jahrhunderts eingebürgerte Name des langsamen Satzes aus dem Quartett „op. 3 Nr. 5“) noch immer in Konzertprogrammen und im Rundfunk als Werk Haydns erklingt, während sich immerhin bei Einspielungen die Erkenntnis durchgesetzt zu haben scheint, dass Haydn nicht Autor des allzu gefälligen Satzes sein kann.³ Ein ganzes Opus zu sechs nicht von Haydn stammenden Werken bleibt

1 Diese Beobachtung wurde erstmals beschrieben von Alan Tyson und H. C. Robbins Landon, „Who Composed Haydn's Op. 3?“ in: *The Musical Times* 105/1457 (1964), S. 506–507. Echtheitszweifel auf Basis der schlechten, auf eine einzige Quelle (Bailleux) zurückführbaren Überlieferung formulierte aber schon Jens Peter Larsen in seiner grundlegenden Studie *Die Haydn-Überlieferung*, Kopenhagen 1939, S. 148 f.

2 Als Haydns Kopist Johann Elßler 1805 in Haydns Auftrag den in der Haydn-Forschung als „Haydn-Verzeichnis“ bekannten, retrospektiven Werkkatalog ausschrieb, benutzte er für die Abteilung Streichquartette das mit Incipits versehene Inhaltsverzeichnis der *Collection* von Pleyel als Vorlage. Da Anthony van Hoboken die Zuverlässigkeit des „Haydn-Verzeichnisses“ zu hoch einschätzte, gelangten die Fehlzuschreibungen in seinem Haydn-Werkverzeichnis unter die echten Werke (Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. I, Mainz 1957; Bd. II, Mainz 1971; Bd. III, Mainz 1978).

3 Nach den Untersuchungen von Andreas Friesenhagen, „Eine Haydn-Diskographie als Werkzeug der Rezeptionsforschung“, in: *Haydn-Studien* 9/1–4 (2006), S. 68–81, hier S. 74, ist die Serenade eines der

die Ausnahme,⁴ doch mischten gerade die Pariser Verleger in Sammelausgaben regelmäßig echte und unechte Werke.⁵ Haydn geriet es hier zum Nachteil, dass sich das Musikverlagswesen besonders früh ausgerechnet in einer Metropole weitab von seinen Wirkungsstätten entwickelte.

Zudem brachten Verleger immer wieder Werke Haydns in verfälschenden Bearbeitungen in Umlauf. So, wenn Johann Julius Hummel nicht nur Sinfonien und Streichquartette mit Generalbassbezeichnung der Basso- bzw. Violoncellostimme versehen ließ (was der norddeutschen Aufführungspraxis entsprach, aber im Widerspruch zu Haydns eigenen bzw. allgemein den süddeutsch-österreichischen Gepflogenheiten stand), sondern sogar in den Notentext eingriff, um unregelmäßige Periodenbildungen und harmonische Kühnheiten zu beseitigen.⁶ Diese Eingriffe verbreiteten sich dann über Nachdrucke bis in noch vor wenigen Jahrzehnten gängige Stimmenaushgaben. In Paris wurden Sinfonien und Quartette Haydns gerne ohne den dort ungebräuchlichen Menuett-Satz gedruckt;⁷ von Sinfonie Hob. I:53 gibt es neben zwei authentischen Fassungen auch eine fremde, die ausnahmslos durch Drucke überliefert ist. Ulrich Leisinger stellte zusammenfassend fest: Von den „mehr als 2.300 frühen Druckausgaben Haydnscher Werke sind nicht weniger als ein Drittel als Bearbeitungen durch andere einzustufen“.⁸

Haydn als Korrekturleser

Haydn konnte aber auch bei von ihm selbst veranlassten Ausgaben Grund zur Unzufriedenheit mit Verlegern haben. Nachdem er vom Wiener Verlag Artaria die Druckfahnen

in der Frühzeit des Tonträgers am häufigsten eingespielten „Haydn“-Werke und hat somit wesentlich das Haydn-Bild in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geprägt.

4 Ein zweiter Druck, für den dies gilt, erschien ebenfalls bei Bailleux als „op. 28“ (also fast im Anschluss an das erst durch die Nomenklatur Pleyels zum „op. 3“ mutierte „op. 26“); er enthält die schon bei Hoboken als unecht eingestuftes Quartette Hob. III:C2, C3, G2, G3, Es2, Es3. Auch hier gibt es Indizien dafür, dass der Verleger bewusst verfälscht hat: Bei den sechs Quartetten zu zwei bzw. drei Sätzen handelt es sich ursprünglich um drei fünfsätzliche Quartette, die handschriftlich als Werke von Stefan Klop überliefert sind.

5 Vgl. beispielsweise die Angaben bei Hoboken I, S. 18, zur Ausgabe Bérault 1769 mit den authentischen Sinfonien Hob. I:3, 5, 14, 23 und den unechten Hob. I:C2 und Es3 sowie S. 21 zur Ausgabe Bailleux 1769 mit den authentischen Sinfonien Hob. I:3, 9, 17, 28, 29 und der unechten Sinfonie Hob. I:Es1.

6 Georg Feder, „Die Eingriffe des Musikverlegers Hummel in Haydns Werken“, in: *Musicae Scientiae Collectanea. Festschrift für Karl Gustav Fellerer zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Heinrich Hüschen, Köln 1973, S. 88–101. Ulrich Wilker, „Hummel, Johann Julius“, in: *Das Haydn-Lexikon*, hrsg. von Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 325 f.

7 So beispielsweise in der Ausgabe Venier 1773 mit den Sinfonien Hob. I:22, 39 und 58. In Hob. I:22 ist das (bei Haydn am Beginn stehende) Adagio durch ein fremdes (als Mittelsatz positioniertes) Andante grazioso ersetzt; diese nur in Drucken überlieferte, nicht auf Haydn zurückgehende Zusammenstellung hat bei Hoboken irreführenderweise eine eigene Unternummer erhalten (I:22^{bis}).

8 Ulrich Leisinger, „Bearbeitungen“, in: *Haydn-Lexikon*, S. 94–98, hier S. 96.

der Klaviertrios Hob. XV:6–8 erhalten hatte, zählte er am 10. Dezember 1785 über drei volle Briefseiten die Mängel des Notenstichs auf:

Mon tres cher Amj!

Ich erhalte vorgestern die Clavier Sonaten mit größter Verwunderung des schlechten stiches wegen, und denen so vielen ärgerlichen Fehlern, welche in allen Stimmen besonders in der Clavierstimme ansehen musste, ich wäre anfangs so toll, daß ich Ihnen das Geld zurück senden, und die Partitur deren Sonaten augenblicklich nach Berlin den Herrn Hummel zusenden wolte, weil ich mir wegen denen hier, und da, unlesbaren, übel, aus-, und eingetheilten Stellen wenig Ehre, und Sie hiedurch wenig Nutzen verschaffen werden. Jeder, der Sie kauft, wird bey Abspielung über den stecher fluchen, und zu spielen aufhören [...].⁹

Obwohl Haydn zu dieser Zeit noch kaum Erfahrungen mit Verlagen hat, zeigt er ein erstaunlich klar ausgeprägtes Bewusstsein für die Notwendigkeiten eines guten Notendrucks. So beklagt er im Anschluss an die zitierte Eröffnung des Briefs, dass eine Stelle aus reiner Sparsamkeit „eussert schlecht eingetheilt“ sei. (Lieber, so fügt er hinzu, hätte er aus eigener Tasche zwei zusätzliche Druckplatten bezahlt, „als solche Verwürrung ansehen“ zu müssen.) Abkürzungen seien, anders als geschehen, besetzungsspezifisch einzusetzen: „solcher schlender, und solche Zeichen sind gut in einer Viola bey Sinfonien, und nicht in Clavier sachen“. Die meisten Akzidentien seien zu klein und so dicht an der Note, „daß man es kaum sehen kann“. Weiter geht es ihm um die Position von Ornamenten und die von ihm dafür vorgesehenen Zeichen („wan also der herr stecher solche zeichen nicht kent, so soll Er sich bey denen Meistern darum informiren, und nicht sein. dumen gutachten folgen“). Sein Fazit:

ich hab gestern den ganzen und heut den halben tag mit Corgiren zugebracht, und da hab ich es nur obenhin überschaut.

bester Freund, machen Sie demnach, daß alles verbessert wird, sonst haben wir beede wenig Ehre [...].¹⁰

Verleger als Träger der Haydn-Rezeption

Der Missmut der neueren Haydn-Philologie über Haydns Verleger wurde dadurch befördert, dass Anthony van Hoboken in seinem Haydn-Werkverzeichnis der Darstellung von Drucken weit mehr Raum gibt als den Abschriften – obwohl diese doch für die Mehrzahl der Werke die weit wichtigeren Überlieferungsträger des Notentextes sind. (Nur für ein Drittel von Haydns Schaffen sind Autographe erhalten und nur bei einzelnen, vor allem späten Werken spielen Originalausgaben eine Rolle.) Hintergrund des Missverhältnisses

⁹ *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Dénes Bartha, Kassel u. a. 1965, Nr. 72, S. 148.

¹⁰ Ebd., S. 149.

ist die Basis, auf der das Verzeichnis entstand. Hoboken, Spross einer vermögenden Reedersfamilie, war kein Musikwissenschaftler, sondern in erster Linie Sammler. Seine seit den 1920er Jahren aufgebaute und 1974 von der Österreichischen Nationalbibliothek erworbene Sammlung umfasst über achttausend Frühdrucke mit Werken von Johann Sebastian Bach, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Carl Maria von Weber und Felix Mendelssohn Bartholdy. Dabei nehmen die Haydn-Frühdrucke mit mehr als tausend Exemplaren den größten Anteil ein. Entsprechend dieser Grundlage erfasst Hobokens Haydn-Werkverzeichnis nicht nur sämtliche Erstausgaben, sondern auch Nachdrucke und schließlich noch die unterschiedlichsten Sammelausgaben, die im Band III, „Register, Addenda und Corrigenda“, 76 Seiten einnehmen. Zudem sind bei allen Drucken die Titel diplomatisch erfasst,¹¹ während die Abschriften meist lediglich kursorisch aufgezählt werden.¹²

Man muss allerdings bedenken, dass Drucke, auch wenn sie für die Edition als Textzeugen in der Regel auszuschneiden sind, für die Verbreitung von Haydns Werken eine entscheidende Rolle spielten. Es waren Verleger, die dafür sorgten, dass Haydn innerhalb weniger Jahre und schon in jungen Jahren zum berühmtesten Komponisten der Welt aufstieg. Ein entscheidender Schritt waren dabei die Veröffentlichungen der frühen Streichquartette 1764 bei Le Chevardiere in Paris und (unter den bis heute eingebürgerten, chronologisch wie inhaltlich stimmigen Opuszahlen 1 und 2) bei Hummel in Amsterdam.¹³ Sie waren zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung bereits in Abschriften verbreitet; der Lexikograph Ernst Ludwig Gerber erinnerte sich 1792, dass sie bereits in dieser Form „Sensation machten“.¹⁴ Der europaweite Durchbruch aber war den weiter verzweigten Distributionskanälen des neuen Mediums Notendruck zu verdanken.

Als weitere Marktstrategie kommt – vor allem für Haydns späte Streichquartett-Opera – das für alle Komponisten der damaligen Zeit ökonomisch so wichtige System der Widmungen hinzu.¹⁵ Dessen zentraler Bestandteil war die Druckausgabe mit Angabe des

11 Die Titelaufnahmen entsprechen allerdings nicht heutigem philologischen Standard; so sind alle Titel ohne Rücksicht auf den tatsächlichen Befund in Versalien übertragen.

12 Die Schwächen des Hoboken-Verzeichnisses sind in der Forschung gelegentlich aufgelistet worden, etwa bei James Webster, „Ein kurzer Überblick über die Haydnforschung“ in: *Österreichische Musikzeitschrift* 60/6–7 (2005), S. 4–17, hier S. 8.

13 Hob. III:1–12, darunter allerdings drei Bearbeitungen: Die Divertimenti mit zwei Hörnern Hob. II:21 und 22 als op. 2 Nr. 3 bzw. Nr. 5 und die Sinfonie Hob. I:107 als op. 1 Nr. 5. Ein weiteres frühes Quartett (in der Forschung unter dem scherzhaften Namen „Op. 1 Nr. 0“ bekannt, bei Hoboken fälschlich als II:6 in die Divertimenti in verschiedener Besetzung eingereiht) taucht in keinem der Frühdrucke auf, sondern ist nur handschriftlich überliefert. Siehe dazu *Joseph Haydn. Frühe Streichquartette*, hrsg. von Georg Feder in Verbindung mit Gottfried Greiner (Joseph Haydn Werke, XII/1), München 1973, Vorwort, S. VII.

14 Ernst Ludwig Gerber, „Haydn“, in: ders., *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Bd. 1, Leipzig 1790, Sp. 611.

15 Dazu generell: Bernhard R. Appel und Armin Raab (Hrsg.), *Widmungen bei Haydn und Beethoven. Personen – Strategien – Praktiken. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 29. September bis 1. Oktober 2011* (Schriften zur Beethoven-Forschung, 25), Bonn 2015.

Widmungsträgers als dem ursprünglichen Auftraggeber, der für einen bestimmten Zeitraum vor dem Erscheinen exklusive Nutzungsrechte am Werk besaß. Dieses System konnte nur bei entsprechender Kooperation zwischen Komponist und Verleger funktionieren.

Von Haydn veranlasste Ausgaben

Originalausgaben, also Drucke, für die der Komponist selbst (gegen Honorar) die Stichvorlage lieferte, vielleicht sogar, wie im obengenannten Fall, selbst Korrektur las und den Druck überwachte, sind bei Haydn eher die Ausnahme. Die meisten zeitgenössischen Drucke seiner Werke beruhen entweder auf Abschriften, die über Kopistenbüros im Handel waren und die sich die Verleger als Vorlage besorgten, oder sind Nachdrucke von Ausgaben anderer Verlage. Haydn hatte mit diesen Veröffentlichungen nichts zu tun. Mit einzelnen Verlagen arbeitete er aber auch direkt zusammen, manchmal über einen längeren Zeitraum.¹⁶ Die erste von Haydn selbst veranlasste Veröffentlichung waren die *Sei Sonate per Cembalo* Hob. XVI:21–26, die 1774 mit Widmung an seinen damaligen Dienstherrn Nikolaus Fürst Esterházy bei Josef Kurzböck in Wien erschienen. Danach ging Haydn mit dem seit 1776 etablierten Verlag Artaria eine – trotz mehrmaliger Trübungen – über viele Jahre dauernde Partnerschaft ein, durchaus vergleichbar mit den Bindungen späterer Komponisten durch Exklusivverträge, auch wenn eine entsprechende Vereinbarung nicht bestanden haben dürfte. Artaria ist unter den Verlegern Haydns derjenige mit den meisten autorisierten Erstausgaben bzw. Originalausgaben.¹⁷ Die Intensität der Geschäftsbeziehung spiegelt sich auch in der Korrespondenz: An keinen anderen Adressaten sind so viele Briefe Haydns erhalten.¹⁸ Zwischendurch unternahm Haydn mit Veröffentlichung der Sinfonien Hob. I:73 und 76–78 einen „Ausflug“ zu Christoph Torricella, die Konkurrenzsituation (die Haydn möglicherweise hatte ausnutzen wollen) erledigte sich jedoch durch dessen Bankrott. Torricellas Druckplatten und seine Ausgaben der Werke Haydns wurden 1786 von Artaria ersteigert.

16 Einen sehr guten Überblick bietet der Artikel von Axel Beer, „Verlage/Verleger/Verlagswesen“, in: *Haydn-Lexikon*, S. 811–814.

17 So die sechs Klaviersonaten Hob. XVI:35–39 und 20, die der Verleger mit einer Widmung an die Schwestern Auenbrugger versah, die Sinfonien Hob. I:79–81 und die sechs „Pariser Sinfonien“ Hob. I:82–87, alle Streichquartettoperas ab dem „op. 33“ (jeweils sechs Quartette „op. 50“, „op. 54/55“, „op. 71/74“, „op. 76“ und die beiden Quartette „op. 77“), die Klaviertrios Hob. XV:6–8, 11–13, die Klaviersonate Hob. XVI:52, das Klavierkonzert Hob. XVIII:11, die *Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (Instrumentalfassung), die Lieder Hob. XXVIa:1–24 sowie die deutsche Ausgabe der englischen Lieder Hob. XXVIa:25–36. Die Originalausgabe des Oratoriums *Die Schöpfung* brachte Haydn zwar im Selbstverlag heraus, sie wurde aber durch Artaria vertrieben. Siehe Sonja Gerlach und Armin Raab, „Artaria“, in: *Haydn-Lexikon*, S. 55–59.

18 In *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen* sind 79 Dokumente wiedergegeben – wobei man bedenken muss, dass in den Wintermonaten, wenn sich der Esterházy'sche Hof in Wien aufhielt, ein direkter Kontakt zwischen Komponist und Verleger möglich war, in der Zeit also Briefe für den Kontakt nicht immer nötig waren.

Haydn entwickelte bald eine über Wien hinausgehende Vermarktungsstrategie und verkaufte neue Werke nicht nur an seinen Hauptverleger Artaria, sondern parallel an Verlage in Paris und London (bisweilen in Kombination mit dem Vertrieb von Abschriften auf Subskription, einem damals verbreiteten System, um Interessenten noch vor der Drucklegung eines Werkes zu bedienen¹⁹). Auch dabei kam es zu etwas längeren Geschäftsbeziehungen, insbesondere zu Jean-Georges Sieber²⁰ in Paris und zu William Forster²¹ in London. Sie unterschieden sich jedoch grundlegend von denen in Wien: Korrekturlesungen schieden wegen der langen Postwege aus; außerdem kam es vor Ort zu Problemen, da die Musikmärkte der europäischen Metropolen offenbar nicht so unabhängig voneinander waren, wie Haydn es wohl angenommen hatte. Da Artaria neue Werke Haydns über seine eigenen Kooperationspartner auch im Ausland vertrieb, so durch Pierre Le Duc²² in Frankreich und Longman & Broderip²³ in England, kam es zu Konflikten mit den von Haydn direkt belieferten konkurrierenden Verlagen vor Ort. Vielleicht trugen sie dazu bei, dass die Verbindung mit Artaria in den 1790er Jahren endete.

Eine erste „Haydn-Gesamtausgabe“

Eine dauerhafte und zumindest in Teilbereichen exklusive Verlagspartnerschaft entwickelte sich erst wieder in Haydns letztem Lebensjahrzehnt, und zwar mit Breitkopf & Härtel in Leipzig.²⁴ Sie war jedoch in mehrfacher Hinsicht anders geartet als die zu Artaria: durch einen (damals ungewöhnlichen) Schwerpunkt auf Vokalwerken, durch eine retrospektiv angelegte Werkauswahl und schließlich durch redaktionelle Eingriffe des Verlags, die von Haydn geduldet oder sogar goutiert wurden – was eine Herausforderung für heutige Editoren darstellt.

Ein erster Kontakt war schon 1786 zustande gekommen, als Christoph Gottlob Breitkopf Haydn in Wien aufsuchte und bei ihm eine Klaviersonate in Auftrag gab.²⁵ Über dieses Werk (Hob. XVI:48) kam die Zusammenarbeit aber zunächst nicht hinaus. Das änderte sich erst 1799, als Gottfried Christoph Härtel, der den Verlag 1796 von Breitkopf erworben hatte, einen Mittelsmann für unmittelbaren Kontakt zu Haydn gewann: Georg

19 So bei den Streichquartetten „op. 33“; dazu Georg Feder, „Ein vergessener Haydn-Brief“, in: *Haydn-Studien* 1/2 (1966), S. 114–116. Ebenso bei den Sinfonien Hob. I:76–78; dazu Armin Raab, „Haydns Briefe an den Verleger Boyer“, in: *Haydn-Studien* 8/3 (2003), S. 237–252, hier S. 245.

20 Fabian Kolb, „Sieber, Jean-Georges [Johann Georg]“, in: *Haydn-Lexikon*, S. 689–690.

21 Armin Raab, „Forster, William“, in: *Haydn-Lexikon*, S. 237–238.

22 Fabian Kolb und Armin Raab, „Le Duc, Pierre“, in: *Haydn-Lexikon*, S. 455.

23 Ulrich Wilker, „Longman & Broderip“, in: *Haydn-Lexikon*, S. 480–481.

24 Abgesehen sei hier vom Sonderfall der über vierhundert Volksliedbearbeitungen, die Haydn schottischen Auftraggebern verkaufte (dem Verleger William Napier bereits bei seinen Aufenthalten in London 1791/92 und 1794/95, dem Volksliedsammler und -herausgeber George Thomson und dem Verleger William Whyte in den Jahren um 1800).

25 Frank Reinisch, „Breitkopf & Härtel“, in: *Haydn-Lexikon*, S. 125–127, hier S. 125.

August Griesinger, einen studierten Theologen, Hauslehrer, späteren sächsischen Legationsrat und dank seiner regelmäßigen Begegnungen mit Haydn dessen erster Biograph. Seine – von Juli bis September 1809 in der von Breitkopf & Härtel herausgebrachten Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*,²⁶ 1810 dann leicht erweitert im selben Verlag als Buch erschienenen – *Biographischen Notizen über Joseph Haydn* sind eine der wichtigsten Primärquellen zu Haydns Leben. Eine ganz unmittelbare, ungefilterte Quelle sind zudem die (nur in Teilen und in Abschrift erhaltenen) Briefe an seinen Auftraggeber in Leipzig.²⁷

Die von Griesinger vermittelte Partnerschaft begann mit einer Sammelausgabe, die zur Rückschau auf etliche Schaffensjahre Haydns wurde, den 1800–1806 in zwölf Bänden erschienenen *Ceuvres Completes de Joseph Haydn* (so die Innentitel; der Titel auf den Umschlägen lautet *Ceuvres de J. Haydn*). Sie enthalten Haydns Werke für und mit Klavier (neben Sonaten und Klavierstücken beispielsweise auch Lieder, mehrstimmige Gesänge mit Klavierbegleitung sowie Klaviertrios), mit wenigen Ausnahmen handelt es sich dabei um Nachdrucke älterer Ausgaben. Konzeption und Gestaltung entsprechen denjenigen der *Ceuvres Completes de Wolfgang Amadeus Mozart*, die der Verlag nach Mozarts Tod in 47 Heften mit über 200 Kompositionen herausgebracht hatte.²⁸ Um Fehlzuschreibungen auszuschneiden, sah Haydn für die *Ceuvres Completes de Joseph Haydn* Werklisten durch, die ihm der Verlag zukommen ließ. Die schon zu seinen Lebzeiten virulente Echtheitsfrage steht auch im Zentrum des Vorworts zum ersten Heft, worin der Komponist versichert, dafür zu sorgen, „dass in diese Sammlung nichts aufgenommen werde, was bisher unrechtmäßig meinen Namen geführt hat“. Die Notentexte überprüfte er nicht, stellte aber einzelne Vorlagen zur Verfügung (so handelt es sich bei der Veröffentlichung der *Mehrstimmigen Gesänge* Hob. XXVb:1–4, XXVc:1–9 in *Cabier VIII* und *IX* um Originalausgaben).

Auch Griesingers Haydn-Biographie war Teil der Veröffentlichungsstrategie: Sie flankierte die Notenausgaben (wenngleich sie erst vier Jahre nach dem letzten Heft erschien²⁹) und folgte auch darin ihrem Vorbild, Johann Nikolaus Forkels Biographie von Johann Sebastian Bach, die 1802 bei Hoffmeister & Kühnel als Begleitung der von Forkel dort herausgegebenen *Ceuvres complètes* mit Bachs Klavierwerken herausgekommen war.

26 *Allgemeine Musikalische Zeitung* 11/41–47, 49 (12.6.–23.8., 6.9.1809), Sp. 641–649, 657–668, 673–681, 689–699, 705–713, 721–733, 737–747, 776–781.

27 „Eben komme ich von Haydn...“. *Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819*, hrsg. und kommentiert von Otto Biba, Zürich 1987.

28 Ulrich Leisinger, „Zur Editions-geschichte der Werke von Wolfgang Amadé Mozart“, in: *Musikedition im Wandel der Geschichte*, hrsg. von Reinmar Emans und Ulrich Krämer (Bausteine zur Geschichte der Edition, 5), Berlin – Boston 2015, S. 337–368, hier S. 344–347.

29 Möglicherweise war die Veröffentlichung einer Biographie parallel zum Erscheinen der *Ceuvres complètes* geplant. Jedenfalls arbeitete Griesinger noch zu Haydns Lebzeiten daran und veröffentlichte Teile davon 1805 anonym im *Journal des Luxus und der Moden* 20/7 (Juli 1805), S. 448–452. Die Darstellung stimmt mit den entsprechenden Passagen in den *Biographischen Notizen* zwar bis in die anekdotischen Details, aber nicht im Wortlaut überein, daher wurde Griesingers Autorschaft später verschiedentlich angezweifelt. Näheres bei Armin Raab, „Ein Porträt des Künstlers als alter Mann. Joseph Haydn und seine Biographen“, in: *Haydn-Studien* 10/3–4 (2013), S. 369–380.

Oratorische Werke

Ähnlich wie bei den *Œuvres Complètes de Wolfgang Amadeus Mozart*, wo der Serie I mit „Klaviersachen“ die Serien II und III mit Vokalwerken, Sinfonien und Kammermusik folgten, begannen Breitkopf & Härtel bald auch im Fall Haydn mit einer Erweiterung des Publikationsvorhabens. Schon ab 1801 erschienen parallel zu den Klavierwerken Partituren und Klavierauszüge großbesetzter Vokalwerke Haydns. Auch wenn die entsprechenden Bände nicht als *Œuvres Complètes* titulierte wurden, blieb die *product identity* durch die äußere Aufmachung gewahrt. Diese Vokalwerke sind (mit zwei Ausnahmen) ebenso wie die Bände mit den Klavierwerken im Querformat angelegt, die meisten haben wie diese einen orangefarbenen Schutzumschlag³⁰ mit einer charakteristischen Vignette auf der Rückseite (liegender Baumstamm mit Blattwerk und Schriftzug „BREITKOPF UND HAERTEL.“).

Den Anfang machte 1801 eine Originalausgabe mit dem Titel „DIE WORTE DES ERLÖSERS / AM KREUZE / in Musik gesetzt / von / Joseph Haydn. / IN PARTITUR.“ Es handelt sich dabei um die 1796 uraufgeführte Vokalfassung (Hob. XX:2) von Haydns instrumentaler Passionsmusik *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* aus dem Jahr 1786 (Hob. XX:1). Haydn hatte 1795 auf der Rückreise aus England in Passau eine oratorische Bearbeitung seines Werks durch den dortigen Domkapellmeister Joseph Friberth kennengelernt und sich davon zu seiner eigenen Vokalfassung anregen lassen. Den Text richtete Gottfried van Swieten, später Librettist von Haydns großen Oratorien, auf Basis des Passauer Librettos ein. Die Vokalfassung war durch zahlreiche Aufführungen in Wien und bald auch andernorts zu einem der erfolgreichsten Werke Haydns geworden. Daher wagte er es, sie am 1. Juli 1800 seinem neuen Partnerverlag anzutragen. Man könne sie „entweder in Clavierauszug [...], oder ganz in Partitur nach Ihrem Gutachten [...] herausgeben, ich zweifle keineswegs an einem guten Abgang, weil es unstreitig eines meiner besten Werke ist“.³¹

Als Stichvorlage schickte Haydn vermutlich eine Partiturnabschrift nach Leipzig,³² die er eigens für diesen Zweck anfertigen ließ. Da sie nicht erhalten ist, kann man auf sie nur durch den Vergleich zwischen dem Teilautograph³³ als der wichtigsten Quelle und der Originalausgabe schließen. Als erstes fällt dabei die unterschiedliche Partituranordnung ins Auge. Im Teilautograph stehen oben die Hörner, darunter die Holzbläser und schließlich die Streicher. Diese Anordnung mit dem Streicher-Kernsatz als Basis, über der die als Zusatz angesehenen Holzbläser stehen, darüber wiederum die im musikalischen Satz

30 Nicht zu allen Exemplaren erhalten, zudem gibt es Farbvarianten.

31 Brief an Gottfried Christoph Härtel; *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, S. 346. Näheres bei Annette Oppermann, „Vokalfassung Hob. XX:2“, in: *Haydn-Lexikon*, S. 688–689.

32 *Joseph Haydn. Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze. Vokalfassung. Herausgegeben von Hubert Unverricht*, Kritischer Bericht von Heide Volckmar-Waschk (*Joseph Haydn Werke*, XXVIII/2), München 2018, S. 75.

33 Haydn ließ von einem Kopisten die Stimmen der Instrumentalfassung als Partitur ausschreiben und trug dann dort die Vokalstimmen und weitere Änderungen nach.

noch randständigeren Blechbläser, war in Wien gebräuchlich. Der Druck dagegen ordnet die Instrumente so an, wie in Nord- und Mitteldeutschland üblich: Die Stimmen des Kernsatzes rahmen die Akkolade ein, mit den Violinen und Viola an deren Kopf und den Bässen im untersten System, dazwischen eingereiht die Hörner und die Holzbläser. (Die Singstimmen stehen bei beiden Systemen direkt über dem Instrumentalbas, die in diesem Fall als reine Verdopplung der Chorstimmen fungierenden Posaunen unmittelbar bzw. durch die hohen Streicher abgetrennt darüber.) Da es sich um eine Anpassung an das lokal Übliche handelt, kann die veränderte Partituranordnung der Originalausgabe nicht schon auf die von Haydn gelieferte Stichvorlage zurückgehen. Auch andere Änderungen lassen sich damit als redaktionelle Einrichtung erklären. So steht durchweg das Taktzeichen **C** statt **C**, und das Sforzato wird durch **sf** statt wie bei Haydn üblich **fz** wiedergegeben.

Die Originalausgabe der *Sieben letzten Worte* wurde noch in zwei anderen Punkten zum Muster für die weiteren Haydn-Ausgaben des Leipziger Verlags: zum einen durch den ergänzend zur Partitur erschienenen Klavierauszug, zum andern durch den (sowohl im Klavierauszug als auch in der Partitur) unterlegten zusätzlichen Text. Erstellt wurde der Klavierauszug von August Eberhard Müller, zu dieser Zeit Gehilfe des Thomaskantors Johann Adam Hiller, dessen Nachfolge er 1804 antrat. Er war offenbar als Lektor für Breitkopf & Härtel tätig, und vermutlich nahm er auch die Redaktion des Notentextes vor. Die Idee einer zweisprachigen Ausgabe geht allerdings nicht auf den Verlag, sondern auf Haydn und van Swieten zurück. Mit deren Einverständnis fertigte Francesco Filippo Sarchi aus Wien eine italienische Übersetzung an.³⁴ Sie war für die Verbreitung des Werks wichtig, denn Oratorien hatten traditionell italienische Texte (wie Haydns erster Beitrag zur Gattung, *Il ritorno di Tobia* aus dem Jahr 1775).

In der vom Joseph Haydn-Institut Köln herausgegebenen Gesamtausgabe *Joseph Haydn Werke* erschien die Vokalfassung der *Sieben letzten Worte* bereits 1961, und damit als einer der ersten Bände. Hubert Unverricht, damals am Institut angestellt, verwendete als Hauptquellen das Teilautograph und die von Haydn bei seinen Aufführungen benutzte Stimmenabschrift; als Nebenquelle zog er (neben verschiedenen Abschriften) auch die Originalausgabe heran. Unverricht nahm an, der italienische Text sei wegen der verbesserten Absatzmöglichkeiten im Auftrag des Verlags angefertigt worden und ließ ihn daher weg. Dies entsprach dem puristischen Ansatz der Ausgabe und dem generellen Misstrauen der Editoren gegenüber Haydns Verlegern. Als Heide Volckmar-Waschk ein halbes Jahrhundert später im Haydn-Institut den nachträglichen Kritischen Bericht zu dem Band erarbeitete, edierte sie dort auch den von Komponist und Librettist autorisierten italienischen Text. Wäre der Notenband erst jetzt, kurz vor Abschluss der Ausgabe, erschienen, hätte man die Übersetzung auf Basis der Originalausgabe sicher direkt dem Notentext unterlegt.

³⁴ Volckmar-Waschk, *Die Sieben letzten Worte*, S. 11.